

تاريخ النقد الأدبي العربي

القضيّة والمنهج (*)

و. ويمزات وك. بروكس

مراجعة: جمال عبّود

النوع، هو أولاً في استنالة الخروج من حيز وجهات النظر الخاصة، التي تسيّر المنظرين وتوجههم. ولأن الأمر هو هكذا بشكل أو بآخر، فإننا، لا بد، سجد أنفسنا أسارى «سلسلة من التروح العابرة الموجهة نحو الأمور الشعرية الشائعة في وقتها» (المقدمة ج ١)، وفوق ذلك علينا قبولها على أنها تاريخ للنظرية الأدبية.

وهكذا كان الأمر في بدايته حين عبر أفلاطون عن «انعدام ثقته في الشعر بأبسط العبارات وأكثرها صلة بالناحية العملية» (ص ١٣/١) وبهذا حلت البلية بالنقد الأدبي، وألقي على كاهله بمعضلة لم يتسن له الفكك منها،

ما هو الفن؟ ما هو الأداء بصوره فنية؟ وماذا يحمل إلينا فن الكلمات (...)?

من السهل جداً، على باحث اليوم وناقده، أن يجيب بيسر ودون عناء، على هذه الأسئلة. ومن السهل، أيضاً، أن يكون جوابه كافياً ومرضياً لكل النزعات. أما كيف كان الأمر ذات يوم؟ وكيف قيض له أن يصير الى ما انتهى إليه؟ تلك مسألة يطول البحث فيها، وهي بالضبط كانت دافع المؤلفين، بروكس وويمزات، لعمل ليس سهلاً بالمرّة.

ولعل منشأ الصعوبة، في أيّ عمل وثائقي من هذا

(*) يقع الكتاب في أربعة أجزاء. هي على التوالي:

١ - النقد الكلاسي: (٢٠٠ ص/١٩٧٣).

٢ - النقد لدى الكلاسي الجديدة: (٣٠٠ ص/١٩٧٤).

٣ - النقد الروماني: (٣٠٠ ص/١٩٧٥).

٤ - النقد الأدبي الحديث: (٣٦٥ ص/١٩٧٧).

منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. مطبعة جامعة دمشق. ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة د. حسام الخطيب.

ربما، حتى وقت ليس بالبعيد.

الأمر محسوم، ولا داعي للمناقشة. فالمعقل صارم بقايسه، وأفلاطون صارم كالعقل:

إنه يريد الحقيقة، ولا شيء سوى الحقيقة. وأما الشاعر والراوي، فهما شاعر وراوي فحسب، ولا طاقة لهما بذلك.

.. ولكن دعوى أن «التسبيح للآلهة والثناء على مشاهير الرجال» (ص ١٤/١) هو الشعر الوحيد الذي يجب أن يسمح به أفلاطون في دولته، وأنه لن يسود في دولته القانون وتعقل الجنس البشري، بل ستسود «اللذة والألم». إذا سمحت للآلهة المسمولة اللسان أن تدخل» (ص ١٥/١). كل هذا لم يمنع من استمرار الخلق الأدبي وغائته. فقط، أطاح بالرؤى النقدية وقبدها لعدة قرون.

ونحن نستطيع أن نفهم أفلاطون حين يطلب الوصول إلى حيث: عالم المثل أو عالم الخلق الحقيقي، نغذره مثلاً. ولكن أن يكون الشاعر مقلداً ليس إلا، فإن هذا المفهوم لن يعني أبسط معانيه وأعمقها في آن، لن يحمل إلا الكثير من الازدراء لطرفي الإبداع: الشاعر وشعره.

هذا مع أننا نرى، من كل بد، أن أفلاطون في تناوله لمسألة الشكلية والإيهام في الفن، في درسه للعلاقة بينهما، فإنه يكون قد تصدى لمشكلة من أعظم المشاكل. غير أن إصراره على غاية دون سواها، وثباته عند تلك النقطة، يكاد لا يجاوزها حتى يعود إليها، كان لا بد لها أن تفضي به إلى أن يسحب ثقته من الاتجاهات الواقعية في عصره. وإن تكن ثمة أسباب، فلا بد من الاعتراف: إن قول الشعر ووضعه ليس متضمناً بالضرورة، إمكانية تعليقه تعليلاً (عقلياً)، ذلك أن الشعر «ليس معنياً بوضع بيانات عملية» (ص ١٢/١).

وربما كان من المفيد أن نعرف أن أفلاطون كان رياضياً، وبالتالي فهو تجريدي. وعليه، فإن ظفراً برجل بيولوجي، طبيعي، تجريبي، حسي، لا بد أن يسفر عن جديد بنفيه. ذلك كان أرسطو.

في كتابي أرسطو: (الشعر) و(البلاغة). يتخلى أرسطو عن نزعته الميتافيزيقية المغرقة، ويتصدى للرد

على الصرامة العقلية لدى أفلاطون.

وأرسطو ليس بمخالف تماماً لنظرة سلفه، فالشعر لدى أرسطو، كما هو لدى أفلاطون:

«فن يجب أن يفهم ثم يحمّد أو يذم فقط ضمن علاقته بالكائن البشري بأكمله، لأن الشعر أداته وانعكاسه» (ص ٣٧/١).

هذا صحيح. لكن بعيداً عن القيمة الغائية للأدب وفهمه لها، أصبحنا على وعي أقرب لطبيعة الأدب. فالشعر:

«أكثر نزوعاً فلسفياً، وأكثر خطورة من التاريخ، وأنه يتعامل بالكماليات (وهذا رد مفحم على أفلاطون) بينما يتعامل التاريخ مع الخصوصيات. وأن الشعر لا يهتم بما قد حدث وإنما بما يمكن أن يحدث. وأنه يفضل الاحتمالات غير الممكنة على الممكنات غير المحتملة» (ص ٣٩/١).

والممكن أو المحتمل هما قوانين الروح أو الرغبة. هي قوانين الفن في مقابل قوانين الفيزياء في العلوم.

وإذن، فالأمر لا يحتاج إلى كبير عناء، والفضية واضحة: كلا الرجلين يسيان لذات الهدف، ولكن الطريق مختلف. أو قل هو الرأي مختلف. وأما الطريق فهو هو.

أرسطو يلقي بحصاته فترسم آلاف الدوائر، وهذا التنازل الذي يتقدم به لحساب الفن، وإن كان ليس تنازلاً بالطبع، جاء كبير النفع حيال مصطلح (المحاكاة) الذي أرادته أفلاطون بمعنى «التشويه»، ووجد به أرسطو شيئاً يقرب أن يكون: «أفضل من الواقع». وبه تصير العلاقة بين الفن والطبيعة أقرب إلى التعاون، فالفن: «يحاكي الطبيعة» (ص ٣٩/١). وطبيعة تلك العلاقة، وماهية التعاون يتمثلان في أن الفن: «يعطي الطبيعة معونته خلال بحثها عن الهدف. كل فن ونظام تربوي يهدف إلى شغل المحل الذي تركته الطبيعة شاغراً». وأكثر من هذا، يستطيع الفنان، بما أوتي من قدرات، أن يشارك في صنع الطبيعة، فالفن: «ينجز العمل حيث تخفق الطبيعة، أو يقلد الأجزاء المفقودة» (ص ٤٠/١). أما أية طبيعة تكون، وأية محاكاة هي؟ فإن كتاب «الشعر»

نبينا بأن الموضوع الغريب للمحاكاة الشعرية هو: «الناس أثناء العمل»، بشخصياتهم وأفعالهم وتجاربهم، واختصاراً يرى أرسطو أن المحاكاة الشعرية هي: «محاكاة لفعل إنساني داخلي» (ص ١/٤١).

الآن. كيف تكون هذه المحاكاة؟ الجواب ببساطة. هي محاكاة «بالكلمات» في نوع من الموضوعات الملائمة: الفعل الإنساني والعاطفة والشخصية.

هنا يصبح بمقدورنا أن نجيب على أكثر من سؤال، فإذا لم يكن الوصف أميناً للواقع، فإننا نقول أن الموضوعات: «موجودة، كما ينبغي أن تكون» (ص ١/٤٢). أو كما قال سوفوكليس، إنه: «رسم الناس كما ينبغي أن يكونوا، وأوريبيدس رسمهم كما هم» (ص ١/٤٢).

وإذن فالحديث جاد وصميمي. وحقيقة أن الدائرة تتسع وتكاد تضم إليها أكثر من (قضية) في آن. ولكن: هل وضعت في حسابها أن تتقصى ذات الأدب بما يكفي للاحاطة به وسبره من الداخل. هي لامست وترأ حساساً، أو أوتاراً، ومع ذلك فإن هذا، للآن، لا يبدو كافياً لحديث مفصل في طبيعة الأدب وخصائصه. هذا على كل حال نتيجة طبيعية ترجع إلى طبيعة التوجه الذي يتبعه أرسطو، فواضح من نظريته، أصلاً، أنها: «ليست نظرية في الشكل الشعري إلا بالمعنى الذي يكون فيه للشكل تضمينات لما يمكن أن ينظر إليه، من زاوية أخرى، على أنه مضمون شعري» (ص ١/٦٧).

مع ذلك، علينا أن نحفظ للرجل بسط وافر من احترامنا، ذلك أنه، بالرغم من كل شيء، أولى عناية هامة للأسلوب، وهذا ما حمده عليه، خصوصاً إذا ما وضع بالقياس إلى ما جاء به سلفه. فني حين أن «فن الكلام» كذب وليس فناً، كما يقول أفلاطون، بل هو «براعة خالية من الفن. إن فن الكلام الحقيقي الذي لا يتمسك بالحقيقة لا يوجد ولن يوجد» (ص ١/٩٦). فإن الأمر، ليس على هذه الشاكلة عند أرسطو، فهو يتجاوز هذا المستوى من المحاكاة العقلية، ويرقى بالحديث إلى مستوى يتجاوز هذه النقطة، وذلك حين يرى أن على المرء

أن يعرف «كيف يقول» ولا يكفيه أن يعرف «ما يقول». وهذا هو وحده ما يجعل الكلام يظهر بشخصية المتكلم. فالتمكن من الاستعارة: «أعظم المواهب الشعرية. لأن الاستعارة تظهر عيناً ترى التشابهات كما أنه لا يمكن تعلم الاستعارة من أحد» (ص ١/١٠٥). ايسوقراط يجاريه بقوة. وايسوقراط، هذا، يمكن اعتباره عنواناً لعصرٍ بأكمله اتفق على أن «الفصاحة والحكمة لا تقتزمان» (ص ١/١١٠)، وإذا كان سقراط قد فصل القدرة على التفكير الحكيم عن القدرة على القول البديع، فإن عدة الخطيب الكامل تشتمل على «معرفة الفيلسوف»، أما معرفة الفيلسوف فلا تشتمل، ضرورة، على فصاحة الخطيب. وإذا كنا هنا ما نزال نراوح بذات الفلك، وإذا كنا ندور على ذات المحور، فلعل الصورة هنا أكثر جلاءً وأقرب إلى الفهم: لقد صدرت العقلية الأفلاطونية عن نزوع كامل إلى «المعرفة»، إلى «الحقيقة» التي هي غاية المعرفة. وأية حقيقة هي؟ هي الحقيقة كما فهمها، سابقة على الوجود بأسره. وبالتالي أنى للشاعر أن يصيب منها حظاً.

هوراس في نقده يفترض القيمة المعيارية للأنواع الأدبية، والقيمة المعيارية للمبدأ المرافق الذي يحدده مصطلح «اللياقة»، والتي هي موافقة الكلام لمقتضى الحال. والمرجع النهائي لكلا هذين المصطلحين هو المذهب الإغريقي أو الأرسطي في الأفكار أو الأشكال (الصور)، سواء بالمعنى الأفلاطوني أو الأرسطي.

الفكرة الأفلاطونية، أو التي هي كذلك ولو فرضاً، مستمرة، وفي استمرارها هذا يتطور نوع من التطبيق الأدبي يبدو واضحاً في هذه الفقرة المأخوذة من «خطيب» شيشرون: «حين كان ذلك الفنان العظيم (فيدياس) يشتغل في تمثال لجوبيتر أو منيرفا لم يكن يحاول أن ينسخ نموذجاً موجوداً فعلاً، وإنما كان يقصد إلى العمل بحسب رؤيا للجمال الكامل. هذا ما كان يوجه يده وأزميله» (ص ١/١٢١).

وأياً تكن الحال، فإن الإبداع لم يعد رهناً بملاحم أرسطو وملاهيه ومآسيه، بل امتد ليشمل تنوعاً وغزارة

من الشعر الغنائي والريفي والهجائي وشعر الرثاء والحكمة.

هوراس، وهذا يهمننا... يتوجه إلى جمهور تحدده «مقاييس أدبية». والأمر يهمننا من حيث أن معركة نشبت بين سي. اس. ليويس واليوت، حين قاد الأول هجوماً على الثاني زعم فيه أنه يتوج نفسه ملكاً وباباً للأرض الموعودة، ذلك أن اليوت كان قد رأى أن الشاعر: وحده: «هو الذي يستطيع أن يحكم في الشعر» (ص ١٢٦/١).

وها قد بدأ الضيق بالتعليم و«طلب الحقيقة»، والأنظار تتجه صوب الهيكل الشعري وأسلوبه، وفيه نرى أن هوراس يلتفت إلى مسألة ستغدو، في فترة لاحقة، ثاني أعقد ما يواجه الشعر والأدب بعامة: تلك هي مسألة اللغة.

هوراس يعترف بأن اللغة تقتني بالاعتباس من لغة أقدم، وأكثر تأثيراً: «الكلمات التي صكت مجدداً ستشيع إذا أخذت من الإغريقية. قليل من الكلمات في كل فترة» (ص ١٣٠/١).

وإذن فقد أصبح للحديث منحى آخر، وإن لم تكن قضية «التعليم» قد طويت، فنحن، على كل حال، على مفترق طرق. وما يزال الوقت مبكراً حتى نسمع صيحة صموئيل جونسون: «ما دام الشعر ترفاً ولا حاجة لنا به أبداً، فلا يمكن أن تكون له قيمة ما لم يكن رائعاً» (ص ١٣٢/١).

هوراس فقط قادنا إلى حيث المعادلة الشاذة التالية: «الكَمالية = الوسطية».

وبالتالي فإن النقد الهليني يظل متردداً بين أن تكون وظيفة الشعر: الإمتاع أو التعليم، وبين أن يكون الصحيح هو رأي هومر في أن الشعر تهذيب وتعليم.

الفلاسفة من جهتهم ما يزالون يسحبون الغطاء بانجاههم، ويصرون، باستاتة غريبة، على القيمة المضمونية أو التعليمية، وإن كان صدى هوراس يتردد لدى أكثر من واحد منهم. فهذا هو هيرقليدودورس وأراتوسين، وآخرون سواهم، يصرون على «تنوع الكلمات الجميلة

وإمتاعها». أما نيوبطليموس، فتودج هوراس، فيتبنى ما يمكن أن يسمى بالتوفيق المثالي (وهو توفيق أرسطي في روحه، لكنه أكثر نوعية من أرسطو)، هذا المذهب المثالي القائل بأن هدف الشعر مزدوج، فهو: «يقن وفي الوقت ذاته يعلم» (ص ١٣٥/١). ولونجينوس يقول: «إن تأثير اللغة الرفيعة على الجمهور لا يكون في الاقتناع بل في نشوة الطرب» (ص ١٤٣/١).

الحديث عن الأسلوب، وتنوعه، يأخذ طابعاً جدياً وجديداً في آن معاً. فالأساليب التي عددها أرسطو وحصرها في ما يناسب فروع الخطابة الثلاثة المعترف بها وهي: المناظرة، التأمل، والاستعراض، يوردها شيشرون كما هي، وكما هي يوردها الكاتب الهليني، أما ديونيسيوس فني أطروحته «في إنشاء الكلام» يستعمل ثلاثة أسماء مختلفة: (الريق، الشائع، الواضح)، وفي كتاب آخر له، «مقالة عن ديموستين» يورد أسماء جديدة: (الرفيع أو السامي، المتوسط، الواضح). أما ديمتريوس فهو لا يميز بين ثلاثة، وإنما بين أربعة هي: «الرائع، الرشيق، الواضح، القوي» (ص ١٤٩/١).

ولكي نعرف ما تتطوي عليه هذه المصطلحات، لا بد من ملاحظة أن مجازات لونغينوس تكاد تكون خروجاً على المؤلف في بناء الجملة، وخصائص أخرى في البنية اللغوية (غياب حروف العطف، قلب الجملة)، تقديم الفاعل على الفعل أو الخبر على المبتدأ، تغيير البحور العروضية... الخ).

أما السمو عند البلاغي الذي يعرف صعوبات مقياسه فيجب أن يترك في العقل «مزيداً من الزاد للتأمل أكثر مما يبدو أن الكلمات تنقله» (ص ١٥٨/١). فالسمو يتألف من تميز التعبير وبراعته، وحقيقة كون بعض عناصر التعبير هي وحدها في يد (الطبيعة وحدها)، لا يمكن أن تعرف إلا «من الفن»، وليس من أي مصدر آخر.

هل نستطيع تتبع مذهب جالي بعينه، ليس سهلاً، وما تزال قضايا اللذة والتعليم أكبر من أن تستش. هناك، على كل حال، من يرى في المسألة صفة إيجاب يجب أن يحمّد الفن لأجلها: فالفنون «لا تقدم مجرد إعادة إنتاج

للشيء المرئي بل تعود إلى (الأنكار) التي استقت منها الطبيعة» (ص ١٧١/١).

ولك بعدها أن تلاحظ أن «معظم الأعمال الفنية خاصة بالفنون ذاتها، فالفنون صائغات للجمال وهي تصنيف حيث أنقصت الطبيعة»: إنها الافلاطونية الجديدة...

الجمال لا يكون بسيطاً، والأجزاء في فرادتها لا تكون جميلة، وإنما هي تخلق الجمال بجمعها. وهي في تفاصيلها لا بد أن تكون كذلك، فالجمال لا يمكن تأليفه من القبح. وحين نرى الحجر الذي أوصلته يد الفنان إلى جمال الصورة، فإن «الحجر ليس جميلاً لأنه حجر - لأن الحجر الخام لو كان كذلك لكان في مثل امتاعه - ولكن بفضل الصورة أو الفكرة التي أدخلها الفن. هذه الصورة ليست في المادة، إنها في الصانع قبل أن تدخل في الحجر» (ص ١٧٩/١).

وهذه المقولة تستمر حتى يلتقطها أوغسطين ويسمو بها إلى ما يشبه العدائية للمادة، التي لا يجفي شديد خلافه معها، فهو - مثل أفلاطون - يفهم الجمال باعتباره ينشأ من خلال «الوحدة التي تتم بالرغم عن، أو بصرف النظر عن تنوع الأجزاء» (ص ١٨٢/١). وواضح أن هذا الجمال لا ينشأ «من خلال» ذلك التنوع، أو على الأقل: «لا ينشأ بفضل».

ليس غريباً بعد هذا أن يسوق ذلك كله إلى ما يشبه نظرية فنية في «الانسجام» من خلال التعارض، والجمال في التنوع: «الشعراء يستعملون الهراء والبربرية ليبهروا شعرهم، والموسيقى العذبة تصبح أعذب بفضل توافق أنغام أصوات مختلفة، والمأساة تحتاج إلى أنذال ومهرجين لإظهار فضائل أبطالها» (ص ١٨٣/١). وفي العصر الوسيط يصبح «المثال الأفلاطوني» ذات المرء نفسه، فالن هو تماماً: الطريقة الصحيحة لصنع ما بدا للمرء أن يصنع. فكلما انكادراتية وحظيرة البقر صحيحة (وجيلة) بطريقتها الخاصة، وإن تكن الأولى أكبر بقيمتها.

ولأن لا يبدو أن بالإمكان القول بالفنون الجميلة، وعلى رأي جاك ماريان، الفيلسوف التومائي الحديث،

ان ما ندعوه الآن بالفنون الجميلة: هو الطرق الصحيحة للصنع والموجهة بشكل ما إلى الصحة الرائعة للجمال بشكل خاص - فهي نوع انقلب بطريقة غريبة إلى ما فوق جنسه الأعلى:

«تتعلق المعرفة الشعرية بأمور لا يمكن أن تطرح أمام العقل بسبب خلل في حقيقتها ولهذا توجب الاحتيال على العقل بمشابهات معينة. على حين أن اللاهوت يتعامل مع أمور فوق العقل، لذلك كان النمط الرمزي مشتركاً بين نموذجي الكلام كليهما. فالتعليل العقلي لا يلائم أباً من النمطين» (ص ١٩١/١).

ولعلنا فزنا بما هو جديد، وجدير، ولعل الأمر، كما قد يقال، لا يمكن أن يكون عبثياً في جوهره كما هو في الظاهر، ويبدو أنه لا شيء يذهب عبثاً في التاريخ المعقد، وأحياناً الجانح «لوعي الذات الأدبي»، فما من ظاهرة إلا ويمكن استبطان الكثير من خلالها، فالأعراف البلاغية يمكن أن تظهر وكأنها «أعراف بسيطة في إنتاج أحد الشعراء»، ولكنها في إنتاج شاعر آخر، قد تكون: «سجلاً معقداً لنقاط انطلاق إلى المرح والشعور» (ص ٢١٨/٢). سانتسيري يلاحظ أن الألف من العصور الوسطى في أوروبا هي فترة من تاريخ الإنسانية «قل مثيلها» من حيث استمرارها الثقافي، وبخاصة فيما يتعلق «بالتراث البلاغي - الشعري».

يقف النحويون الكلاسيون والقروسطيون المتأخرون في صف الشعراء. نعم ولكن بطريقة لم تكن في صالح الشعر أو الشعراء أبداً، فقد عمدوا إلى الأخذ من البلاغة باقتطاع أجزاء من نص ما وضماها إلى بعضها، لأجل «تبرير أمر من الأمور». وحين ساير دانتي مُفسري الكتاب المقدس، كان عليه أن يضع ثلاثة مستويات أرفع للمعنى، هي: المستوى المجازي (أو المعاني الرمزية الدنيوية)، والمستوى الأخروي (أو ما يتعلق بالعالم الآخر) والمستوى المعنوي (أو الشخصي والخلقي)، وإذا كان هذا هو المنهج المعنوي (أو الشخصي والخلقي)، وإذا كان هذا هو المنهج الكتابي - نسبة إلى الكتاب المقدس - الموضوع لتفسير الشعر الديني المكتوب بإلهام طبيعي،

وللدفاع عنه . فإنه بالإمكان « القيام بالعمل ذاته مع الشعر الدينيوي تماماً أو حتى مع الشعر الوثني ، ولو بشيء من الصعوبة » (ص ٢٢٢/٢) . وقريب جداً من هذا ، ما قاله الأكوييني في كتابه « مسائل الخلاف » في أنه من الخطأ البحث في الشعر الدينيوي عن أية معانٍ مجازية أو أخروية . « فالمعنى الوحيد الذي يجب إيجاده في الشعر الدينيوي هو المعنى الأدبي » (ص ٢٢٣/١) . وتستر نزعة النقد اللاهوتي في دفاع بوكاشيو عن الشعر في مؤلفه « علم أنساب الآلهة » وعندها يغدو اللاهوتي : « ليس إلا شعر الآلهة » وعليه فهو شديد الثقة بأرسطو الذي وجد أن الشعراء : « هم أول من كتب اللاهوت » (ص ٢٢٧/٢) .

وإذا كان من المفيد القول أن القرون الوسطى تكاد لا تذكر بناقدٍ علّامة ، فإنها كانت ، بحق ، عصر إبداع أدبي عظيم ، ففيها كان الرومانس ، والقصائد الغنائية لشعر الحب الدينيوي والديني ، ازدهرت المسرحية من جديد ، وازدهرت الحكاية والهجاء وأقاصيص الجان والحكاية المجازية والأقصصة بعشرات الأشكال ، فهدت الأرض « لمستقبل نقدي فاخر » ، وهذا يؤكد أن الأدب سابق على النقد ، وأن عثرات الثاني ليست من عثرات الأول ، على الأقل فيما لقيناه حتى الآن ؛ بقدر ما هي عثرات فرضت عليه من خارج محيطه واختصاصه ، وإذا كان يمكن القول ، بشيء من التسهيل ، إن النقد الأدبي إنما هو « نظام الوعي الذاتي لمحلية الإنسان الكلامية ، ونظام إنجازاته في التعبير الإيقاعي والاستعماري » (ص ٢٣٠/٢) ، فإنَّ عصرًا يمكن وصفه باللاهوتية والدينية غير جدير بأن يقدم الكثير في هذا الصدد ، وما نحن إزاء إلحاح سانتسبري على تقليد القدماء ، بتفاصيلهم ، وإذا كان من جديد يضاف ، فيجب أن يضاف « بحسب الروح الأصلية ذاتها » (ص ٢٤١/٢) .

ولكن ، أيًا كانت الحال ، فإن الوجهة التربوية للأدب ، والأقل نفعية ، راحت تؤسس للمذهب الإنساني لعصر النهضة ولنظرية التربية في عصر النهضة ، كما لدى أراسموس ولود فيكوفيفاس ، فإذا كانت المحاكاة عند أرسطو : « Mimesis » بمعنى أن يمثل أو يزيّف أو يصور صورة ناطقة من أجل أن يعلم ويتع ، فإن سديني لا يرى في البذاءة في الشعر « إفساداً للإنسان » . بقدر ما هو الشعر . وقد « أفسده الإنسان » (ص ٢٥٤/٢) ، فيما أن الشاعر لا يثبت شيئاً فهو « لا يكذب » :

« لم يأخذ الإنسان فنًا لم تكن أعمال الطبيعة موضوعه الرئيسي ... ما عدا الشاعر ، فهو إذ أنف من التقيد بمثل هذا القيد ارتفع بقوة اختراعه لينمي ، عملياً ، طبيعة ثانية بواسطة جعل الأشياء أفضل مما أوجدتها الطبيعة » (ص ٢٥٦/٢) .

جونسون في هزلياته ، يستضيء بمقولة أن للأدب الهزلي قصدًا خفياً ، بدلاً من القصد التثري ، وعنده أن شيشرون يرغب في أن تكون الملهة تقليدًا للحياة ينتهي إلى « تصحيح السلوك » . هنا وإن يكن الأدب ليس تعبيراً شخصياً ، وإنما تقليد موضوعي للطبيعة ، مباشرة أو عبر نموذج ، فإنَّ عليك أن « تستخلص ما في الأحسن ، وتختار الزهور مع النحل ، وتحول كل شيء إلى عمل » (ص ٢٦٤/١) .

لقد تقبل ليسيديوس المقدمات الفرضية التي عرضها كراتيس ويوجينوس في أن القواعد الكلامية للمحاكاة الملائمة للطبيعة هي في الحقيقة أسس الإبداع المسرحي الصحيح ، فالمسرحية : صورة مترنة وحية عن الطبيعة البشرية ، تمثل انفعالاتها وأهواءها ، وتغير القدر الذي تخضع له ، بغية إمتاع البشر وتثديهم . (والوقت) لدى جنون من بين أشكال الوجود كلها « أكثرها طواعية

ولكنه « شيء يشبه الحقيقة الشاملة » ، وهكذا هو ماتروني ، في أطروحته ، في الدفاع عن الملهة : « ... لأن لشعرهم بما هو قابل للتصديق أكثر مما يهتم بالحقيقة ، فيجب تصنيفه على أنه فرع من الملكة العقلية التي كان

الشعر عند تاسوليس الحقيقة التافهة لوقائع معينة ، ولكنه « شيء يشبه الحقيقة الشاملة » ، وهكذا هو ماتروني ، في أطروحته ، في الدفاع عن الملهة : « ... لأن لشعرهم بما هو قابل للتصديق أكثر مما يهتم بالحقيقة ، فيجب تصنيفه على أنه فرع من الملكة العقلية التي كان

« قصيدة بوب (مقالة في النقد) التي هي أشد أعماله النقدية طموحاً، كتبت بحسب التقليد الهوراسي في (فن الشعر). فالمقالة بهذا الشكل (حاكاة) لنوع أدبي، عقدتها حقيقة أن النظرية الأدبية ذاتها هي فكرة العمل المنوي بأن يؤلف فيه » (ص ٣٤٢/٢).

وهنا، لا بد من طول أناة. وعلينا أن نلاحظ أن: النظرية الأدبية التي تؤثر في كتابة القصيدة يجب أن تكون أكثر تمازجاً، فيما هي عليه، من النظرية الأدبية التي تسعى إلى الظهور في القصيدة ذاتها. ويجب تمييز كلا هذين الأمرين من أمر ثالث أيضاً، وهو النظرية المتحددة بعمل أدبي لأنه مثال عليها أو منفذ لها (ص ٣٤٣/٢).

لقد كان من الممكن أن تصح كلمة (البديهة) في أيام جنون إحدى علامات النقد الجدي. فعنده، كما في العصر الأليزابتي، كانت تعني الإشارة الغامضة إلى ما هو متخيل شعرياً، غير أنها ما لبثت أن انقسمت في عصر الكلاسيكية الجديدة إلى معنيين: الأول بمعنى الحشمة، والثاني بمعنى المرح الخالص أو حضور البديهة في الملهمة. وتبادل البداهة المحتشمة بالشعر تراجعت أمام بعض أنواع الخيالات السابقة على الرومانسية، وعندها أصبحت بداهة الملهمة مرتبطة بأشكال من الاضحاك « تافهة ونابية »، وقد كتب كورين موريس يقول:

« البداهة هي الرونق الناتج عن التأويل السريع لموضوع، عن طريق قرنه قرناً صحيحاً وغير متوقع بموضوع آخر » (ص ٣٥٥/٢).

لقد وجدت نظرية الأسلوب التكامل طريقتها إلى التطبيق، وفي كتابه (تاريخ الجمعية الملكية) حين يشير سيرات إلى عرض: « عدد من الأشياء بعدد مماثل من الكلمات »، فإنما في نيته أن يلتزم استعمال الكلمات نوعاً من التجربة الإنسانية (... الوقائع العلمية)، وما سوى ذلك من الطاقات اللغوية الهامة (المتافيزيقية، الخلقية، الشعرية، البلاغية) كانت، فيما يبدو: « أموراً

للخيال »، أما هوارد فيرفض القافية لأنها تبعد الشعر الحر عن الحقيقة، وأما الوحدات الثلاث فهي تقرب زائف من الحقيقة الواقعية. ولهذا يرفضها أيضاً. وعلى العكس منه درايدن الذي يرى فيها إمكانية طيبة للتحقق. وعلى أية حال، فإن درايدن ليس كبير الثقة بالملهمة التي تولد « متعة دنيئة ». أما فيما يتعلق بالمرحبة الجدية، فهو متفق إلى حد كبير مع المذهب التعليمي الذي ظل ليسود، حتى ثبت آخر القرن السابع عشر. ويجيء أخيراً ظهور الهجاء ليداوي بالتخليق ما أسدته التكنة. ثمة طرق خفيف يبعث ببعض الصحو: إنه سويقت في (معركة الكتب)، يتساءل:

هل التقدم في الأدب مثل التقدم في العلم (...)?
هل هو تقدم ثابت منذ القدم أم أنه دائري يمر بعصور متناوبة من البربرية والأوغسطية المصقولة (...)? (*)
إن يكن هذا سابقاً لأوانه، فإنه ليس مما يضير، أن ينتظر قليلاً، علَّ الإجابة تأتي:

لقد اتفقت الأفلاطونية الجديدة مع القديمة على ذات العدائية للقوة اللفظية القريبة من اهتمامات الشعر والخطابة، مهما كانت صلتها بالعلم والفلسفة، غير أن شيشرون في أيام روما الكلاسيكية ناصر الفصاحة، وشكا من سقراط الديالككتيكي: لأنه نجح في فصل العقل عن اللسان، وفي إبعاد الإنسان العارف عن الإنسان المتكلم. ودرايدن في (اعتذار للشعر البطولي) يقول:

« لا تعريف للبداهة إلا هذا: توافق الأفكار والكلمات » (ص ٣٣٨/٢). والبداهة بعد: هي رشاقة الخيلة في الانتقال من فكرة إلى أخرى، وثبات الاتجاه نحو هدف مقبول.

وإذا كانت أهمية درايدن في استعماله أسلوباً سلباً وعقلانياً، وحتى ثرياً، ليؤلف تعبيراً شعرياً له خصائص معينة، فإن عصر بوب يشهد تقصيراً غريباً في المسافة بين الشعر والنظرية:

(*) هذه الأسئلة طرحت نفسها بنتيجة المعركة بين النزعة الاوغسطية والنزعة العلمية. وهي التي بدأت في فرنسا. ونلها هذا الكتاب. وكما
آخر. إلى اسكتلندا.

تزيينية « غير واردة مطلقاً في نهج البحث والتقرير الذي كانت الجمعية الملكية تحتطه نفسها، ولهذا فإنَّ عقلًا كسبياً يحوز الإعجاب، حين يتخطى ويعلم: « الأسلوب هو إمعان النظر في اللغة ». إنه الكاردينال نيومان. وخطوة أخرى أبعد شأواً. أكثر جرأة: إنه الناقد الهومري تراسون. إنه يقول:

« إن طريقة التفكير في مشكلة أدبية هي الطريقة التي وضعها ديكارت للتفكير في مشكلات العلوم الفيزيائية. والناقد الذي يجرب أية طريقة أخرى لا يستحق أن يعيش في القرن الحالي. وليس هناك أحسن من الرياضيات كنهية عقلية للنقد الأدبي » (ص ٢/٣٧٦). وها قد أصبحنا في موضع القلب وأن لنا أن نتصت.

لأن يبدو أن تحالف العلوم والفنون، في شكله الجزئي، ما يزال قائماً. لقد عني بتعبير (الفنون التشكيلية) في إيطاليا خلال القرن السادس عشر، وفي فرنسا بتعبير (الفنون الجميلة) بصورة أساسية: الفنون البصرية الموحدة مجدداً والمحترمة مجدداً، من رسم ونحت وعمارة. وإن كان يشتمل أحياناً على الشعر والموسيقى.

أخيراً. القرنان التاسع عشر والذي يتلوه يسلمان بمفهوم « الفنون الجميلة » وهو ما اعتاد القرن الثامن عشر على التفكير فيه في فئة الفنون « المحاكية » و« المتسامية » ؛ لينغ - في (لاوكون):

« على الشعر أن يحاول أن يرفع إشارته الاعتبارية إلى درجة الإشارات الطبيعية: بهذه الطريقة يحتلف عن النثر ويفدو شعراً... أما أرفع أنواع الشعر فهو ذلك الشعر الذي يقلب الإشارات الاعتبارية قلباً تاماً إلى إشارات طبيعية. وهذا هو الشعر المرحي » (ص ٢/٣٩٣).

الأب تشارلز باتو يرى أن للفنون مبدأ واحداً. ويوافق كل من ديدرو ودالامير في (الموسوعة)، وما يلبث أن يشيع أثر هذه النظرة التوحيدية.

نرى أخيراً أنَّ الفنون لا تتداخل. هي تستعير من بعضها، نعم، لكن هذا معناه أنها « متباينة » حقاً. وفهم هذا التباين وتوضيحه هو البداية الصحيحة للمذهب

الجمالي. وهذا ما لم يغفله النقاد الألمان.

الصور المصطنعة لفنائل ورذائل سدي تظهر عند أديسون: مسرات النظر في (الجميل) و(العظيم) و(المبتكر) والانفعال في الكلاسيكية الجديدة، كما في الكلاسيكية القديمة، يربط نفسه بالجمهور ويناقش تحت عنوان: « أهداف الشعر ونتائجه »، والقدرة المفترضة للمسرحية المأساوية على « تنظيف عقولنا من الانفعالات المؤلمة غير الصحيحة » كما عني بالتطهير أرسطو، تأخذ تصميماً يقرب أن يكون « تصفية الانفعالات وتفخيماً وتجيدها » (ص ٢/٤٢١). وهناك الذي هو أهم: قدرة الفن على أن يسمو بالخيلة ويدهشها، ويعطي للقارئ عظمة العقل التي لم يتمتع بها بعد (لونغينوس) سوى نقاد قليلين.

ثمّة مأخذ لجنسون على درايدن: إنه يعيب عليه استخدام بعض الكلمات العامة، فالشعر « يجب أن يتحدث بلغة كلية ».

إذن فقد أصبح « القول الشعري » في سات بلغت من الروسخ حداً بدا أنه مضجر فهاجه الكلاسيون، وهاجوا فيه: الحذلق والتكلف، داعين إلى: التعبير المذهب، والكلمة المحكية المثقفة، والأفق ينذر بشيء جديد، يسبقه أولاً احتجاجه على الشيء ذاته، وتميظه دعوته إلى: الكلمة البدائية، الفجة، العاطفية المباشرة، المنطوقة على الفطرة: هذه هي الرومانسية.

وردزورت لم يأت فجأة، على الأقل بالنظر إلى ما يمكن اعتباره تمهيداً لمقدمة. فعين اعتقد درايدن بأن لغة الشعر الصحيحة - نموذج الشعر الصحيح ذاته - يجب أن تكون لغة البلاط. وأيده بوب في ذلك، على الأقل فيما يخص العصر الأليزابتي. وأبدى سويغت وجنون قوة على حماقة المجتمع، وتحدث جنون عن (الخمل النسوية) و(البربرية المستحدثة)، كان لا بد أن يكون في الطرف الآخر اتجاه مناهض، وكان ممكناً أن يظل أقرب إلى النزعة البدائية، ويفوز بشيء النقد الماركسي، فيما بعد، حين يسمى (بالمقياس البورجوازي)، والذي منه - مثلاً -

انصهاراً كاملاً « ، أما حين « تندفق الروح وتغلف المادة بإشباع واعٍ لذاته » (ص ٣/٥٣٦) . فقلك هي الرومانسية .

هل هي رد على النزعة العلمية؟ لتتابع معاً :
« لئن تكن الكلمات الشعرية هي الطاقة المباشرة للروح فإنها إذن لا تكتفي بتقديم المعنى بل تخرعه .
فالشعر ليس محاكاة للطبيعة بل للخالق مسمى الأسماء »
(ص ٣/٥٤٣) .

لقد استعمل كل من « Imagination » ، الخيلة ، و « Fancy » ، وهم ، كمرادفين ، خلال القرن السابع عشر ، ولكن « الخيلة » كمصطلح بدأت بالتأيز شيئاً فشيئاً ، وصارت تشير إلى معنى أدبي أرضي يفيد :
« الانطباعات الحسية وبقاءها في الذاكرة »
(ص ٣/٥٥٨) .

الخيلة لدى كل الناس ، وبما يتصور العقل ظواهر الإحساس ، وكذلك التوهم ، الذي يستدعي « لمتعة » تلك الصور التي تتم التمثيلات الكاملة لموضوعات غائبة :
« الخيلة ملكة تصوير ، والتوهم ملكة إشارة وربط »
(ص ٥٦٠) . وكولردج يولي عناية فائقة لهذه النقطة ، ويسير فيها إلى أن ينتهي إلى القول بأن :

« إعادة التوافق حين تمزج وتنغم الطبيعي والاصطناعي فإنها تلحق الفن بالطبيعة ، واللوك بالضمون ، وإعجابنا بالشاعر بتعاطفنا مع الشعر »
(ص ٣/٥٧٢) .

لقد تناولت الرومانسية مسألة القدرة على إثارة عاطفة القارئ بالتمسك الصادق بحقيقة الطبيعة ، والقدرة على إعطاء متعة الحداثة بواسطة التلون المعدل الذي تقدمه الخيلة . وبهذا يصبح الفن عند كولردج بعيداً عن الضلال :

« المحاكاة ، بوصفها ضد التكرار ، إما أن تتألف من اتحاد المختلفات في كل ما هو جذرياً مختلف ، أو من اتحاد المختلفات في أساس هو جذرياً متماثل » (ص ٣/٥٧٥) .
هنا ، يمكن أن نلاحظ أن النظرية إنما تعالج ، فقط ، العملية الشعرية ، والتي تنقلب على يديها إلى ميتافيزيقيا ، وعمل ذهني غير شعري . وهذا هو ما صبغ القصائد

تصريح غوته (ص ٢/٥٩٢) ، الذي لا بد أنه ليس نسيج وحده :

« لا ريب في أن الطبقة الوسطى أفضل للموهبة من الطبقة النبيلة . ولذلك نجد كل الفنانين والشعراء الكبار في الطبقات الوسطى » (تاريخ النقد الأدبي الغربي) .
لقد تحدث هـ . فاوئر في كتابه « استعمال الانكليزية الحديثة » فوصف الأسلوب الشعري السيء بأنه يضم « حلقة واسعة من الكلمات التي لا تعني شيئاً » (ص ٣/٥٢٠) ، فيها التشويش والاقتباس السمج من الكليشيات التي يخطئ مواضع استعمالها . وبالمقابل فإن الشاعر الذي يأخذ فته مأخذ الجد ، ينصرف إلى مهمته « بروح النقد الذائقي الشريفة . فهو لن يحجم عن نمذ الكلمات التي ينقصها البريق أو ينقصها الوزن أو التي لا قيمة لها بطريقة أو بأخرى - ولو أن لمثل هذه الكلمات طريقة خاصة في الإستفشاء » (ص ٣/٥٢٢) .

وإذا كان من البديهي أن غاية كل شاعر إتمام التواصل مع جمهور ولا بد ، فإن الارستقراطي قد يكتفيه صالونه وجمهوره الخاص ، وليس هذا هو كل الممكن ، فالضابط القياسي الفلاحي ، كما يراه أشياء ، يكون أصدق مع نفسه : حين يسعى باتجاه « نوع من الأمانة للواقعي » (ص ٣/٥٢٥) . والرومانسية بعد ذلك لا تتوقف عند حدود أقاصيص المغامرات في القرون الوسطى . إنما تتجاوزها بكثير .

وإذا كانت الطبيعة البشرية واحدة في أساسها ، بما لا يمنع من تشعبها وانقسامها ، فإن الحياة هي التناعم والتعارض ، وإذا كان بالإمكان معالجة التاريخ البشري وفق هذا المنظور ، فإن هذا ما أرادت الرومانسية حين سمت الروح الخاصة للفن الحديث ، باعتبارها « تعارض مع القديم أو الكلاسي » : فالأديب الرومانتي يتخذ « ذاته » دليلاً ومرشداً ، بعكس الكلاسي الذي يشعر ، من كل بد ، بانفصال ذاته عن الموضوع وتبعيتها له . وبحسب تقسيم هيجل للفن تكون (الرمزية) حيث « تكافح الروح أو الفكرة نصف كفاف لتبرز من كتلة المادة » ، أما الكلاسيية فهي « انصهار الفكرة (أو الشكل) بالمادة

اللحظة « (ص ٦٣١/٣). وإذا كان هذا هو ما يفرض على الشعر أن يكون «تقدراً للحياة» وعلى الشاعر في أن يرى «ما وراء الجمال» فإنه لا يخرج عن كونه تنافاً جديداً وعودة بالأدب إلى التقييم (الغائي) مرة أخرى. لقد حث «المذهب الإنساني الجديد» على النظر إلى القيم الخلقية والدينية في الأدب ومضى به بول. أ. مور إلى حيث ربطه بقيم ليست شعرية بالمرّة. وإذا كان هيفل قد تنبأ بانتهاك الفنون، فإن سان سيمون وبرودون وكونت يعلنون شجبه لثل هذا المنظور، ويعودون بالأدب إلى حيث الألق والنور، فوظيفة الأدب:

«خيالية مستمرة مجيدة في مراحل التقدم الإنساني» (ص ٦٥٣/٣). هذه النظرة التفاؤلية لم يقض لها أن تتطلق وتتأثر بالساحة. بل كان هناك، في ذات الوقت، من ينادي بدراسة الأدب «بحسب القوى التي تعينه من عرق وبيئة ولحظة». هذا هو تين. وهذا هو المنهج التاريخي في دراسة الأدب.

وإذن، فالأدب ليس بمنأى عن التيارات والزعات المعاصرة. فإن كان «تعبيراً عن أنفسنا»، كما يقول كاستاغناري، فإن هذا يلزمه أن يكون «تجريبياً نتيجة للتطوير العلمي»، أو هكذا يريد له زولا.

ولأنه تعبیر عن أنفسنا أيضاً، فإنه لا بد صائر وثيقة «تستحق النظر» في ظل الظروف السياسية، وهو ما يحمل بعض النقاد على تناوله من هذه الناحية. كما حدث في روسيا مثلاً.

لقد ساهم تولستوي في تدعيم الوظيفة الاجتماعية للأدب، وكان عليه لأجل ذلك أن يحمل، وبشدة، على مذهب الجمال (الشكل)، وكان عليه تقويض فكرة (الفن للفن) وبهذا انطلق النقد الماركسي فيما بعد.

وإذا كان (الفن للفن) كمذهب يعتبر - إلى حد ما - نوعاً من العودة إلى «التأمل في الحياة» (ص ٧٠٠/٣)، فإن شدة الهجوم الذي لقيه، من مذهب الدعوة للواقعية الاجتماعية، لم يمنع من استمراره عبر الاتجاه النقدي الجمالي، الذي ما يزال مستمراً وواضح الحضور.

لقد تهيأ للنقاد أن يعالج النص الأدبي من زوايا

الروماتية التي احتوت وأكدت فلسفة في الطبيعة والفن يفترض أنها المبدأ الشكلي لهذه القصائد: هكذا هي قصيدة (الرياح الغربية) لشلي، و(الفاتحة) لوردزورث. وإن يكن الشعر هنا، كما يريد وردزورث، معنياً بمعاملة الأشياء: «كما يبدو أنها توجد للحواس والعواطف» فإن موريس مورغان ينفض اليد عن كل قول ممكن في الشعر، سوى أنه: سحر.

ولكن يبدو أن الوقت قد حان للقول بأن الشعر تعبیر عن ترتيبات اللغة الموزونة، خاصة، وفق قدرات ملكة هي من طبيعة الانسان:

«الشعر يخلق من الوهم في عيني الفكر، مثلما يخلق الفانوس السحري من الوهم في عيني الجسد» (ص ٦٠٠/٣).

وبما أن الشعر أدواته اللغة، فهو لا شك مرتبط بطبيعة اللغة هذه، التي هي تمثيل «أكثر مباشرة لأعمال كيانها الداخلي وعواطفه، وهي عرضة لترباطات أكثر رقة وتنوعاً من اللون أو الشكل أو الحركة، كما أنها أكثر مرونة وخضوعاً لسيطرة تلك الملكة التي هي ملكة الإبداع». ووفقاً لهذا المنظور الذي يراه شلي، كان لا بد أن تتراجع النزعة التعليمية في الشعر:

«الشعر التعليمي يفيض إليّ، فكل ما يمكن التعبير عنه نثرأ بشكل مساوٍ وجيد يكون ممضاً وزائداً في النظم» (ص ٦٠٩/٣).

لقد تخفف الشاعر من الفروض الخارجية، وغدت معايير وأسلوبه رهناً بما توحى به طبيعته وقدراته. فالأدب بدأ يستقل بطابع خاص مميز، وإن يكن من هدف، فليس بعيداً الوقت الذي يقال فيه: «يبدو لي أن تعويد الناس على متع لا تتوقف على المال ولا على قابليات الجسد، عن طريق منحهم تذوق أمور العقل، هو في الواقع إحدى الثمرات التي قصدت الطبيعة أن يجوبها الأدب».

مع ذلك. فإن استقلال الشاعر لم يجره من كامل الضوابط والمقاييس وكان عليه أن يواجه مأزقاً، لم يكن جديداً على كل حال، وذلك حين دفع به «أرنولد» إلى «الالتزام الحضاري» وفق ما تملّيه: «قوة الإنسان وقوة

حد ذاته .

لقد قامت النظرية الرومانسية على أساس أن «الكلمات» تخلق المعرفة، بقول كولردج: «أوليس الكلمات وغيرها من الإشارات أجزاء وأصولاً للنبتة؟ فما هو قانون نموها؟ شيء من هذا القبيل أكون قادراً على تخريب نقيضتي (الكلمات) و(الأشياء)، فأرفع الكلمات إلى مرتبة الأشياء والكائنات الحية أيضاً» (ص ٤٠/٤). وعلى رأي ادغار آلان بو لا علاقة للشاعر للخير أو الحق، لا علاقة له سوى بالجمال. والتأكيد الذي ذهب فيه إلى أن جمال هذا العالم ما هو إلا انعكاس للجمال العلوي، خلق قضية «الرمز» ومدلوله الكامن فيه. فالتجربة الجمالية، بحسب ما يرتأي كوليفوود - هي «معرفة المراء لنفسه وعالمه».

الآن. وبعيداً عن فروض العلم والمعرفة، وخصوصاً في تفاصيل «المتعة» الفنية علينا أن نجابه منعطفاً جديداً، ونصر على حدائثه مع أننا لا ننكر بواكيره الضاربة في القدم، والتي تعود إلى أفلاطون نفسه. هذا المنعطف الذي شغل نفسه (بتبرير) وتفسير آلية العمل الأدبي بوصفه تعبيراً عن صانعه:

لقد قال أفلاطون مرة أن الشعر «يفذي العاطفة ويروها» (ص ٨٥/٤)، وفي محاولة منه لتفسير هذه الكيفية (في التغذية)، والآلية التي يتم بها، خرج علينا (فرويد) بنتائج كانت جدّ مفاجئة ومخيبة للآمال. إنها، فقط، لا تستثني أدباً سيئاً دون جيد، لا تلك القدرة على التمييز بين الإثنين، والأديب كالعصافي، سوى أن الأول يملك (الاشباع البديل) الذي يتيح له فنه...

وقد نملك القول بأن الأديب على خلاف كبير مع العصافي، فهو أكثر قدرة على استثمار حلم اليقظة وتحليصه من سمات الشخصية، لكن هذا وحده لا يكفي، فالمسألة ليست في هذا فقط، وإنما هو منهج التحليل النفسي الذي يظل قاصراً، فوق هذا، عن القدرة على الكشف الحقيقي عن سمات الأدب وإيضاحها:

«حين تجعل الفن تعبيراً ذاتياً طبيعياً وظيفياً مثل الحلم (وضع المعتقدات) فانك تقبل إلى وضع الفن الحسن

مختلفة، بما توفر عليه النقد من تعدد المناهج والأساليب المتاحة، ومعلوم أن واقع الأدب ليس كواقع العلم، من حيث أن الجديد فيه يضيف إلى ما سبقه. ولا يلغيه ضرورة. وبهذا فإن حرية الناقد في التوجه، قد لا يعوقها شيء مثل ما قد تتعرض له من الناقد نفسه: الانطباع.

والانطباع هو ما يخرج به الناقد عن العمل. ولأن تمثل النص الأدبي ومعايشته لا بد لها من تدبر واستنفار الملكات الذهنية، فإنَّ النقد الانطباعي قوامه حاسية مرهفة، تستطيع أن تستثار استشارة عميقة أمام الموضوعات الجميلة. ولكن هناك من يذهب بهذا إلى كثير من التطرف:

«الفنان هو الناقد الوحيد المرخص له بالنقد، وهو وحده الناقد الكفء ولا أحد غيره، والناقد الجيد هو، بفضل نقده ذاته، فنان بحق» (ص ٣٠٩/٣).

الجديد في المسألة هنا: أنها تعتمد (الحُدس) بديلاً عن (العقل) ومقاييسه المنطقية. وإن يكن الحدس، كالعقل، قابلاً مشتركاً بين كل الناس، فإنه لدى الفنان أكثر رهافة وأوسع مدى.

يفندو الفن لدى كروتشه تعبيراً عن الروح منظماً بشكل فريد وفق قوانينه الخاصة، وليس محاكاة خاضعة لقوانين خارجية.

وموضوعة «التعبير» هذه راحت تؤكد حضورها الخاص والمميز، فهي - على اختلاف في النسبة ولا بد - كانت نقطة التقاء كل المدارس والاتجاهات النقدية، بل إنها في القرن التاسع عشر غدت مركز الثقل الحقيقي، وغدا الحديث فيها جدياً أكثر منه جديداً. فمسألة التعبير الشخصي لدى الشاعر، ومسألة الإيصال، حتى بالرغم من العداء الذي يلقاه، راحت تصدر أكثر الدراسات جدية وأصالة: «الشاعر يسمي الأشياء لأنه يراها، أو لأنه يقترب منها خطوة أكثر من غيره، هذا التعبير أو التسمية ليس فناً بل طبيعة تطلع من الأولى، كما تطلع الورقة من الشجرة» (ص ٥١/٤).

هل تحرر الأدب من مسؤولية المعرفة؟ لا شك بأنه أعني من مسؤوليته كأداة لها، فقد أصبح «معرفة» في

والفن الرديء في كفة واحدة. في حين أن ريتشاردز من جهة أخرى قد ركّز منذ البداية الانتباه على مشكلة تمييز الفن الجيد عن الرديء» (ص ١١٤/٤).

وريتشاردز، مع أنه يرجع في تعليقه إلى علم النفس، هو بعد هذا: يدرك بوعي الناقد أن (اللغة) ليست صارمة في دلالتها، ليست علمية فقط، ولكنها مجال رحب لإسقاط العاطفة والموقف، وهذا هو الجانب (الانفعالي)، والذي يمكن من خلاله أن تؤثر في مواقف الآخرين وانفعالاتهم (ص ١١٦ ما يليها).

ويونغ الذي هو تلميذ فرويد بصّر على الفرق الكبير بين القصيدة التي هي (قصيدة بشكل واضح)، والحلم الذي يشكله اللاوعي. وأخيراً نكتشف أن عالم النفس قد (بيرر)، ربما، ولكنه لا يملك التغيير أبداً، على الأقل بالمعنى الأدبي.

لقد حاول (امبون) تفسير الغموض الذي يواجهه دارس الأدب، ولكنه سها ووقع في مطب المعرفة ذاته. وفقد تعليقه ما كان يمكن أن يعينه على المستوى الأدبي. الرومانسية آمنت بلا محدودية إمكانية الإنسان، بعكس (المحدودية) التي تصمم بها الكلاسية، والمهم في هذا كله:

ما خط الأدب باعتباره أدباً فقط (...)?

والأهم من كل ما سبق أن المفهوم الجمالي كان في ناء مستمر، وقد تبلور إلى مفهوم واضح، وغدا المعيار الجمالي للعمل الأدبي: هو بوصفه كلاً منسجماً ومتأسكاً، لا باعتباره سلاسل وفقرات تقوم كل منها في نفسها:

«مهما يكن الموضوع الجميل فإنه يستحق الثناء في مجمله ككل أكثر من أي من أجزائه. إنّ قوة التكامل والوحدة تبلغ من العظمة أن ما يبر كجزء يبر أكثر بكثير ككل موحد» (ص ١٣٨/٤).

وهنا، فإننا نستذكر اقتراح أليوت بالحياة الخاصة للقصيدة، وبصعوبة السيطرة المباشرة عليها من قبل الشاعر.

الرمز في الأدب تطور أيضاً، والبعض ساواه بالحقيقة، كاسيرر مثلاً، وكان من جراء ذلك أن وجب علينا احترام (رمزية) الإنسان البدائي، وملاحظة أهمية الأساطير وفقاً لهذا المنظور. مع ذلك، آن أن يقال بأن العبرة في أن يوفق الكاتب إلى إبعاد حضوره بالسة الفردية الخاصة، وينقل الفعل الأدبي (كفعل) وليس (خبراً) بأية صيغة كان. وحين تستقل الكلمة وتترع عنها انتهاء المقحة عليها، فإنها تملك التصرف بكل الإيجاء الذي تستدعيه: والأدب إيجاء.

هل تبلورت النظرية النقدية أخيراً. أم أن المسألة ما تزال في حدود أن «يميل كل عصر إلى أن يجد في نوع واحد من الأنواع الأدبية معياراً لفن الأدب» (ص ١٣٨/٤).

قد يكون في ما مضى من غابر الوقت والعصور بعض العذر، مرده الجهل السابق على جلة الكشف التي تلتها. الآن ما هو العذر؟ هنا، يحلو لي أن أستذكر رداً للفنان ميكائيل أنجلو(*) حين سئل عن الكيفية التي يصنع بها تمثاله فقال:

«التمثال موجود في الحجر، وما على الفنان إلا أن يزيل عنه الأحجار التي تغطيها، ويخرجه من بينها».

هل أقول أن علينا نحن أيضاً أن نزيل عن نظرية النقد ما يغطيها ويضيق عليها؟

وربما كان من المناسب أولاً أن نتفق:

هذا الذي يشوبها. هل هو متفق عليه حقاً، أم أن لكل (شوائبه) التي يضيق بها؟

وبناء على الاتفاق، الذي لا بد منه، لا بد أننا واصلون إلى الحسم النهائي، والذي قد لا يستدعي أكثر من (مراجعة) مركزة لاستخلاص الأسس التي نبحت عنها.

أنا، على كل حال، سرتي أن يعرف للأدب جماله، وسرتي أكثر أن يعرف لهذا الجمال حقه. وهذا وحده يكفي.

(*) من فاني عصر النهضة.

والخيالة تتضمن تنوعاً يمنح إمكانية طيبة لأكثر وجهات النظر شمولية وخصباً :

« التعبير والرمزية يمكن أن يتحالفوا بسرعة مع الأسطورة والشعائر لأن الأربعة كلها نظريات في الخيالة المبدعة » (ص ٢٤١/٤).

لقد جاءت آراء (يونغ) لا لتخالف أستاذه فرويد ، فقط ، وإنما لتزيد على ذلك أهمية في كونها تضيف المزيد من المشروعية للإبداع الأدبي ، حين تجعله من عمل «الذاكرة الجمعية» التي هي في أحسن حالاتها لدى المبدع . ولكن مهلاً :

أهو الأدب في حاجة إلى تبرير؟ أم هم الأدباء...؟ أنا هنا لن أسارع إلى القول . لن أحاول القول ، ولكني أسأل ؛ حين كان النقد قاصراً ، وهو لا بد كان كذلك يوماً ما ، هل جراه الأدب في قصوره...؟

وبلا أي اعتبار للإجابة بنعم أو لا ، وبلا أي اعتبار للمحاولة في حد ذاتها ، وتسليماً بما تطوي عليه هذه العبارة المعبرة ، التي ترد في هذا الكتاب موضوع الدرس :

« لنقل باختصار ، أن العصور الوسطى - حيث لم تثبت طويلاً ولم نجد شخصية نقدية هامة - لم تكن في الواقع عصور نقد أدبي أو نظرية أدبية . لقد كانت عن حق عصور إبداع أدبي عظيم ، ولد فيها الرومانس والقصائد الغنائية لشعر الحب الدنيوي والديني ، وعادت المسرحية إلى الوجود مرة أخرى ، وازدهرت الحكايات والمجسّمات وأقاصيص الجان والحكاية المجازية والأقصصة بعشرات الأشكال ، فمهدت الأرض لمستقبل نقدي فاخر » (ص ٢٢٩/٤).

نقول بأن المسألة ليست في الأدب ذاته ، حتى ولا هي تخص الأدباء وحدهم ، فكلاهما معني بنفس النسبة ، هي تحديداً في موقفنا نحن منهم :

ووفقاً لما مر في الكتاب ، وتبعاً لما توصل إليه المؤلفان تراوحت مواقف النقاد بين مستويات ثلاث :

أولاً فكرة أن يكون الأدب (محاسبة) ، وهي التي حتمت على النقد أن يكون تطبيقياً ، ومنعت عليه أن يستسلم للمثالية .

ومع ذلك . ومع أن المنهج الجمالي استطاع الخروج من شتات النقاش والدراسات المتباينة ، ومع أنه تمكن من تثبيت حضوره وإضفاء الأصالة والشريعة على الدراسات التي اعتمدته ، مع ذلك فهو لا يكفي . أعني بالضبط لا يكفي أنه يكفي . أن يكون لي الموقف الذي أرتضيه ، فليس الأمر في أن نتخذ (موقفاً) . بقدر ما هو : الكشف عن حقيقة الموقف وكيف يجب أن يكون . هذا ، على الأقل . ما أجني مضطراً للترامه . إخلاصاً للغاية التي سعى إليها مؤلفاً الكتاب . وأيضاً لأنها نتيجة (معركة) جوناثان سويفت التي لا بد من مواجهتها :

هل التقدم في الأدب مثل التقدم في العلم؟ هل هو تقدم ثابت أم أنه دائري ير بعصور متناوبة من البربرية والأوغسطية المصقولة؟

ولا أحد غضاضة في القول : إن (الصباحة ..) في ذاتها لا تهمني ، بقدر ما يهمني ما يمكن . بشيء من التعديل . أن تتوّل إليه . ولأمر ما أسارع أنا ، فأقول :

هل يمكن استبصار منهج نقدي واضح ومتكامل من كل ما سبق .؟ لقد تمكنت الرومانسية ، بما تميزت به من دعوة للحرية الشعرية والمسؤولية الشعرية . من خلق المناخ اللامم لنشأة الفصول المختلفة . فبدءاً من (كانت) ونظيرته إلى التنزه والشكسية والجمال ، ومروراً بعلم الجمال الأكاديمي الفرنسي ، وانتهاءً بأوائل (تلقائية الطاقة الشعرية واستقلالها الذاتي) ، والذي هو اختصاراً : الفن للفن . وضمن هذا المناخ ذاته : بل في ذات الظرف الذي وكّد لنا هذه الومضات . تمخضت عقلية الجمالي المميز بإحساس مرهف بالقدرة لدى الإنسان وضرورة إنصاف معرفته بوصفها تأملية وإبداع ، وهذا الحرص هو الذي قاد كروتشه ، وهو من نمي ، إلى صرف اهتمامه إلى خصائص الشكل الذي هو التعبير وكل ما يدخل في خصوصه .

(الرمزية) أيضاً لم تكن شيئاً بعيداً عن هذا ، هي في أحسن الحالات وأسوئها أيضاً : « أكثر مهارة من الناحية التقنية وأكثر امتاعاً لنا » (ص ٢٣٤/٤) . إذن فالطوق الذي فرضه أفلاطون لا يفلح في حصار الأدب ، فنظرية

هل النقد معني بقيمة دون أخرى؟ أم هو الناقد يأخذ به حيثما شاء... الأرجح هو أن الثاني هو الأرجح. ذلك أن الأدب لن يكون بحال رهنأ بقيمة دون أخرى، لن يكون (تفصيلاً) بأي من المعاني.

إننا إذ نستثني من الأدب فرعاً منه، وليكن بسبب من طغيان المتعة الحسية التي يبعثها، فإن علينا أن نواجه، وبحزم، مسؤوليتنا حيال هذه القضية التي لا بد أن تطرح نفسها:

هذا الذي رفضناه: أي شيء يكون؟ وهل يكفي طبي اعتباره من الأدب حق يلغى من الوجود؟ بصراحة أكثر ماذا نفعل إزاء رواية مثل (لوليتا)؟ أو (منزل الآنات الصغيرات النائمات)؟ في حال اتصافنا على رفضها باعتبارها (خلاعية). علينا أن نفكر معاً:

هل الأدب الخليع، على فرض أن التعبير صحيح، هو كذلك بالأصل والمثلأ، أم أنه الأديب وقد أراد له ذلك...؟. وهنا أشعر أن علي أن أقول شيئاً:

إنني أرفض - من حيث المبدأ - أن يكون هناك (تفصيلاً) للأدب بأي من المعاني. وإن ما يبدو من ظاهر التفصيل وتغليب الجانب على آخر، إنما منشأ موقف الأديب صاحب النتاج، وإليه يُنسب فقط. وذلك يتساوى عندي بالموقف النقدي (التفصيلي) الذي يتخذه ناقد ما، لغاية ما، فأما النقد في جوهره فلا، وأما الأدب في جوهره فلا:

النقد اكتشاف، بكل ما تعنيه الكلمة، ولعل أول ما تعنيه هو أن تتناول العمل الأدبي، وهو الذي ندرس، وهو الذي نعالج.

إنَّ أَيْةَ قضية، تفصيلية بمعنى، تستغرق الناقد، لا تهم النقد إلا بقدر ما تضيف إلى مزايا النص، في الكشف عن جوانبها القريبة والبعيدة. وحين نكتشف، بسهولة ويسر، أن الأدب لا يخلص أبداً لقضية بعينها، وأن الأدب، في كل حال، إبداع، بناؤه وتكوينه: اللغة ذاتها، فإننا لا بد متفقون على أن استبصار هذا البناء اللغوي ينبغي أن يكون في سلم الأوليات. هذه اللغة التي هي الشكل والبناء، التعبير والجمال، إن تكن شراً، فقد كانت،

وثانياً الموقف الذي يجسده ريتشاردز في توحيه لأن يكون النقد أقل إسرافاً في الخوض بالتفاصيل الأخلاقية أو الطبيعية، وتدفع به إلى احترام «استجابات الإنسان للقيم» وإنصافها، وهذا هو فضل ريتشاردز في تطوير الفكرة الانفعالية.

وأما الثالث فهو اهتمام النقد بالأدب بوصفه بنية وإبداعاً وإعفائه من أن يكون مجرد «لتسجيل صرفي للأشياء والاستجابات». وخير من نادى بذلك كروتشه.

هنا. تجدر الإشارة إلى أن أرسطو لم يغفل، على الأقل، كلا الموقفين الأول والثاني. وتجدر الإشارة إلى ما هو أهم:

إن أي حديث عن موقف ما لا بد أن يسوق إلى القول في أن أي موقف لا بد له من تفصيل يبرر وجوده، يجسده. هذا أولاً. وثانياً: حين يكون الأدب - بصورة أو بأخرى - باعثاً على اتخاذ الموقف، فلا بد أن يكون الأدب مشتملاً على الحافز والسبب لهذا الموقف.

هذا الحافز أو المسبب من السهل أن تتفق على وصفه بالقيمة، ولكن: أَيْةَ قيمة تكون...؟ تلك هي المسألة. وللحقيقة لم يقصّر النقد في استبطان كل ما يمكن أن يخطر بالبال من صنوف القيمة وأشكالها:

الأدب يعلم، الأدب يتمتع، الأدب يعبر عن العرق والبيئة والشخصية، وسانت بوف يتابع تفاصيل حياة الأديب وكل ما من شأنه أن يضيئها بجديد يضاف: حياة أبويه وأخوته وأخواته، وحتى أجداده. ليس هذا فحسب. ولكن الاهتمام لا يلبث أن يطال جمهور الأديب ذاته.

الآن. وفي محاولة للمّ الشتات، وتوفيراً للجهد والوقت: إذا كانت قيمة الأدب في جوهرها (إنسانية)، وإذا كانت القيمة الإنسانية لا تخرج عن كونها حبة (لذة وألم)، وروحية (خلقية ودينية)، وبين الخلقية والدينية تبرز المتعة الفنية، التي هي إما أفلاطونية بلا مدلول، أو متعة دلالية أو رمزية مضادة للأفلاطونية، وهذه مرة أخرى، لا تخرج عن أن تكون: إما حبة أو روحية، فلا بد من سؤال:

بالرغم من كل شيء ، الشر الذي لا بد منه ، الشر الذي
اقترفه كل النقاد ، على اختلاف بالنسبة ؛ يجلو لي ترجمته
إلى : « على اختلاف بالوعي » .
ثمة كلمة نقولها :
إنَّ النقد لا تهمه القضايا . النقد يهمه البحث عن المنهج .

في المنهج ثمة كلمة أخرى :
هذا العمل الموسوعي الضخم اختص ، بجل اهتمامه ،
النقد في أميركا . وثمة كلمة أخيرة :
هذا العمل الموسوعي الضخم في صورته المترجمة لم يسمح
لي بكثير من التدخل ، فلفه المترجم أسرتي .

صدر عن

معهد الانماء العربي

جيرار كلارك

الانثروبولوجيا والاستعمار

ترجمة د. جورج كتورة